

Universidad del Salvador

Facultad de Ciencias de la Educación y de la Comunicación Social

Licenciatura en Periodismo

Proyecto de investigación
De la Tesis monográfica/Tesina

Miradas del pasado y de la historia argentina
José de San Martín a través del cine



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Alumna: Gabriela Zerbin

Cátedra: Prof. Lic. Erica Walter y Prof. Leonardo Cozza

Asignatura: Seminario de Investigación Periodística

Tutor de la tesis monográfica/tesina: Prof. Alfredo Mason

Directora de la carrera: Prof. Lic. Ana Laura García Luna

Buenos Aires, 20 de agosto de 2013

zergabriela@hotmail.com

5411-15-5979-7556 / 4858-0747

ÍNDICE general

Introducción	4
Alcances y limitaciones teóricas e históricas	6
Alcances y limitaciones del cine	7
El cine como documento histórico	8
La relación entre el cine y la historia	8
Describir el acontecimiento	10
El cine gana terreno	11
Historia argentina y cine de ficción	11
Identidad nacional	12
País en construcción	14
<u>Ernesto Quesada: el gaucho criollo</u>	15
<u>Ricardo Rojas – Rubén Darío</u>	17
<u>Leopoldo Lugones: el héroe a través del poeta</u>	17
<u>Ideologización de la Historia</u>	23
Los hermanos Irazusta	24
Eduardo Mallea	25
FORJA	27
Evocar y reconstruir el pasado	32
San Martín, vida y contexto histórico: cuadro comparativo	35
Tres films – Tres momentos históricos	51
Argentina y el cine	51
Los años treinta	52
<u>La producción cinematográfica</u>	55
<u>El cine histórico</u>	58
Nuestra tierra de paz (1939)	59
<u>Ficha técnica</u>	59
<u>Análisis</u>	59

La nueva ola y el cine histórico (1968-1975)	65
<u>El campo cinematográfico</u>	72
El Santo de la espada (1970)	73
<u>Ficha técnica</u>	73
<u>Análisis</u>	73
Retorno de la democracia	76
<u>El campo cinematográfico</u>	79
El general y la fiebre (1993)	81
<u>Ficha técnica</u>	81
<u>Análisis</u>	81
Conclusión del análisis de las tres películas	83
Conclusión general	85
Bibliografía	91
Webgrafía	94



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Introducción

“Lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes.” Johan Huizinga (1905)¹

Las visiones del “pasado” y de la “historia” argentina a través del cine sonoro permiten diferentes miradas.

El cine tal como lo define Román Gubert en su libro *Historia del cine*², es un instrumento de comunicación de masas que pretende llegar al mayor número posible de seres humanos. Su objetivo es plural: narra, representa, influye, comunica, informa, enseña, crea y recrea modelos de comportamiento, o transmite, a partir de las ideas de la persona que ejerce la dirección fílmica, los problemas, angustias, sueños o necesidades de un grupo determinado de la sociedad. En otras palabras, produce la síntesis entre el conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para su mayor proximidad a las representaciones sociales.

Marc Ferró³ fue uno de los primeros analistas que vieron el cine como una fuente de documentación útil para la investigación y la enseñanza de la Historia, debido a sus enormes posibilidades de expresión y a su capacidad para mostrar y connotar determinados aspectos de la vida cotidiana: estereotipos, mentalidades, relaciones sociales y de género. Esta interpretación ha sido matizada luego por los análisis que subrayan el valor histórico de las representaciones cinematográficas de la historia, el interés intrínseco del cine como objeto cultural y producto social en una época determinada⁴, sus vínculos con la Historia Oral y la narración, en los que subyace la necesidad de contar una historia, de rescatar al individuo (hombre o mujer) como sujeto. Siegfried Kracauer⁵ ya demostraba en 1947 cómo el nazismo o el “alma alemana” estaban implícitos en la producción cinematográfica de la República de Weimar.

¹ En Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

² Román Gubert, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1998.

³ Marc Ferró, *Historia Contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995.

⁴ José E. Monterde (el primero) et al., *La representación cinematográfica de la Historia*, Madrid, Akal, 2001.

⁵ Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1995.

A diferencia de los realizadores cinematográficos, los historiadores están limitados a exponer hechos, datos, y fechas, a desentrañar el ser real de un personaje histórico a través de las huellas sociales que éste ha dejado. Muchos historiadores se disculpan por tener que reducir la magnitud de una vida a un texto -con los respectivos límites que éste conlleva- y porque saben que ningún hecho revela toda la verdad cuando se convierte en lenguaje. A tal punto una vida es inabarcable y su narración inexpresable que hasta la más minuciosa búsqueda documental va a tropezar siempre con vacíos, huecos en la historia.

Y es aquí donde el cine histórico de ficción cumple un papel muy importante en la historia argentina y en la construcción de su identidad. Clarificar conceptos como nación, patria y nacionalismo también será necesario para comprender la identidad del pueblo argentino.

La educación es sin duda un actor principal en la transmisión de la identidad nacional. Esta educación puede ser formal o informal, y por su relación con lo imaginario, el cine ofrece un campo de excepción y ayuda a penetrar en el estudio de la identidad tal como es imaginariamente compartida.

El propósito de este trabajo es analizar el imaginario argentino a partir de la narración cinematográfica; en particular, la vida en imágenes del Padre de la Patria, José de San Martín.

Las películas elegidas para dicho análisis son de ficción (no documental) y abarcan tres periodos diferentes del tratamiento cinematográfico del género histórico: *Nuestra tierra de paz* (1939), de Arturo Mom, se encuentra en el auge de los años 30, donde los realizadores estaban más preocupados por la formación del Estado nacional que por cuestionar las figuras de los héroes de la patria; *El santo de la espada* (1970), de Leopoldo Torre Nilsson, en los 70 se exalta la figura del héroe guerrero y la violencia como un elemento liberador, pero con ciertas limitaciones (debido al gobierno militar de turno); finalmente, *El general y la fiebre* (1993), de Jorge Coscia, un periodo de reconstrucción democrática, donde se aprecia una mayor variación temática y audacia en la interpretación historiográfica.

Frente a la pregunta de si puede el cine completar los vacíos históricos que la rigurosidad biográfica o histórica no cubre, uno podría responder que sí. Y esto es posible porque la producción cinematográfica es parte de la historia cultural, ese

dominio de la Historia que se interesa no sólo por los hechos fácticos sino también por las prácticas culturales, las actitudes, los sentimientos, los valores, como aparecen en determinados contextos políticos y sociales.

Alcances y limitaciones teóricas e históricas

Es tradicional entre los historiadores tomar las fuentes escritas como testimonio privilegiado para el análisis y la escritura de la Historia. Antiguamente, la historia era considerada como «crónica» -como por ejemplo las escritas por los españoles que llegaron a América en el siglo XVI-, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX los historiadores logran un paulatino reconocimiento de su disciplina como ciencia, por presentar tanto el relato como las interpretaciones sustentados en fuentes y documentos.

En la actualidad estos documentos se enriquecen con nuevos aportes que permiten ir más allá en la búsqueda de referencias, porque la sociedad actual se expresa de distintas formas y a partir de otros lenguajes, no sólo el escrito.

El politólogo italiano Giovanni Sartori caracteriza a la sociedad actual como posliteraria y como tal, productora de una revolución: la transformación del homo sapiens en homo videns para el cual la palabra ha sido destronada por la imagen.⁶

Por esta razón, la narración histórica comienza a ampliar su horizonte en la búsqueda de nuevos recursos (como el cine) que favorecen la recreación de hechos históricos que de otra forma no llegan al público masivo.⁷

Tanto la escuela crítica del pensamiento encarnada por el mencionado Sartori y Herbert Marcuse como la Escuela de Frankfurt ven en la cultura de masas una forma de anulación del individuo y de su capacidad crítica.⁸

⁶ La afirmación respecto de la aparición de la imagen como el lenguaje más utilizado en la actualidad, no debe entenderse como un símbolo de «progreso» ni de «retroceso», sino como algo meramente descriptivo.

⁷ Desde el nacimiento del cine con los hermanos Lumière el 28 de diciembre de 1895, en París, no solo se desarrolla esta expresión artística como ficción, sino que también irán apareciendo los documentales, la propaganda y las expresiones periodísticas, pudiendo reflejar en todos los casos hechos históricos como el *El nacimiento de una Nación* (1915, David W. Griffith), *El acorazado Potemkin* (1925, Serguéi Eisenstein) o *Escenas callejeras* (1902, Eugenio A. Cardini).

⁸ “Según Horkheimer y Adorno el desarrollo de la industria cultural es una parte intrínseca del proceso de racionalización y cosificación crecientes en las sociedades modernas, proceso que está haciendo que los individuos sean cada vez menos capaces de tener un pensamiento independiente y que sean cada vez más dependientes de procesos sociales sobre los que tienen poco o ningún control.” John B. Thompson, *Ideología*

El proceso de la aparición de las masas en el espacio público como consecuencia de la Revolución Francesa, es visto en primer lugar por los militares como el mariscal alemán Colmar Freiherr von der Goltz –que fuera profesor en el Colegio Militar argentino a principios del siglo XX- a partir de lo cual desarrolla la doctrina de «nación en armas», que sostiene que la guerra ya no es solo de los militares, por el contrario es necesario movilizar al conjunto de la población tanto en el campo de batalla, como en la producción y la logística al servicio de la guerra.

Posteriormente, Sigmund Freud estudiará la organización de las masas propuesta por el capitalismo industrial y en la década del 30, surge una discusión alrededor de la técnica en Alemania en la que participan Herbert Marcuse quien sostiene que la «tecnología» es un mecanismo de dominación de masas.⁹

Por su parte Martín Heidegger, afirma que “esta Europa, en atroz ceguera y siempre a punto de apuñalarse a sí misma, yace hoy bajo la gran tenaza formada entre Rusia, por un lado, y América, por el otro. Rusia y América, metafísicamente vistas, son la misma cosa: la misma furia desenfrenada de la técnica desencantada y de la organización abstracta del hombre normal”.¹⁰

Alcances y limitaciones del cine

En general, la historia como ciencia está cambiando y comienza a cuestionar sus propios límites, entre ellos, el valor del tiempo.

En el cine encontramos distintos tiempos: el tiempo de realización, el tiempo del director, el tiempo del espectador y, finalmente, el tiempo de narración propiamente dicha.

La historia escrita o textual tiene un solo tiempo: el pasado. En cambio, en el cine la narración es siempre presente.

La subjetividad del cine confronta con la supuesta objetividad de la historiografía positivista. Para el cine, el tiempo es una variable con la cual se puede jugar y recrear la acción tantas veces como se vea la representación. Una narración escrita se puede adaptar a los tiempos del cine. Casi no existen las

y cultura moderna. *Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, p.150-151.

⁹ Herbert Marcuse, *Algunas implicaciones sociales de la tecnología moderna en Guerra, tecnología y fascismo*, Antioquia, Universidad de Antioquia y Fundación UNESP, 2001, p.53-54.

¹⁰ Martín Heidegger, *Introducción a la Metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1972, p.75.

películas que cuentan una historia en tiempo real y a pesar de ello, no se falta a la verdad ni se pierde el sentido de la narración.

El cine como documento histórico

El cine puede ser utilizado como documento histórico.¹¹

El cine puede narrar acontecimientos del pasado y su representación facilita la comprensión de otro tiempo. La reconstrucción ficcional del pasado es metodológicamente parecida a la narración escrita cuando trabaja sobre testimonios y otras fuentes como lo son los documentos materiales, gráficos, etcétera producidos en una época determinada. Por ejemplo, la elaboración de un guión cinematográfico de carácter histórico obliga al autor a construir perfiles de personajes que no siempre están bien definidos por la historia tradicional.¹²

Es sabido que el cine es un medio expresivo cuyo lenguaje posibilita una identificación muy especial de los espectadores con los personajes históricos del pasado.

La producción cinematográfica es parte de la historia cultural de una sociedad, una Historia que se interesa no sólo por los hechos fácticos de determinados contextos políticos y sociales sino también por sus prácticas culturales.

La relación entre el cine y la historia

El cine, visto como representación de la realidad, genera algunas semejanzas y algunas diferencias con la historia. Éstas se reflejan en el campo historiográfico de la siguiente manera.

1 Una importante corriente historiográfica considera al cine como fuente y recurso de la historia, analizando la imagen fílmica en tanto discurso y arte. Se analizan las relaciones entre el cine y la historia, y los problemas surgidos y derivados de la existencia de una versión fílmica del pasado, tomándolo como una escritura más de la historia.

¹¹ En la Argentina existe un material invaluable para cualquier historiador de 530 horas de grabación. Se trata del juicio a las juntas militares del proceso 1976-1983. Lamentablemente, no es posible acceder a dicho testimonio histórico. Por suerte, para evitar que se “corrompa” o “pierda”, la Cámara de Legisladores de Noruega cuenta con una copia.

¹² Como también se han utilizado obras literarias que son llevadas al cine y adaptadas para reproducir el sentido de un fenómeno histórico, tal el caso, por ejemplo, de la obra *Ricardo III* de William Shakespeare (1995, Richard Loncraine), ambientada en Inglaterra de la década de 1930 y a través de la historia obsesionado por el poder recrear la atmósfera del imperialismo y totalitarismo.

En la Argentina, son pocas las películas que tienen este tipo de fundamentación, con asesoramiento histórico. En general las indagaciones son básicas, se prioriza la realización de buenos productos comerciales antes que registrar con verosimilitud la historia. *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, por ejemplo, trata un tema histórico y los hechos son comprobables, pero no abandona el drama y la narración audiovisual. Otra película que parte de hechos reales es *La Patagonia rebelde* (1974) de Héctor Olivera; basada en una exhaustiva investigación histórica realizada por Osvaldo Bayer, que todavía estaba en curso cuando se estrenó. Sus conclusiones fueron publicadas en tres tomos con el nombre de *Los vengadores de la Patagonia trágica*.

Marc Ferró fue uno de los primeros analistas que vieron al cine como una fuente de documentación útil para la investigación y la enseñanza de la Historia, debido a sus enormes posibilidades de expresión y a su capacidad para mostrar y connotar determinados aspectos de la vida cotidiana: estereotipos, mentalidades, poder simbólico, relaciones sociales y de género.¹³

2 La escuela contextual del cine: aquellas películas que reconstruyen el pasado hablan más de cómo era o es la sociedad que las realizó, de su contexto, que del hecho histórico que intentan evocar. El film británico *Pink Floyd The Wall*¹⁴ es un ejemplo. La película, cuenta la vida de Floyd, una estrella de rock que pierde a su padre en la guerra. Criado y sobreprotegido por su madre, discriminado y maltratado en el colegio, de adulto se aleja de sus seres queridos y busca refugio en las drogas.

3 Así como la escuela contextual defiende el análisis del film como reflejo de la sociedad que lo produce, la posmodernidad está interesada en cómo los films explican y se relacionan con la Historia, o sea, el cine como otra escritura en imágenes del pasado o del mismo presente. Robert Rosenstone plantea que: “Ha llegado el momento en el que el historiador debe aceptar el cine como un nuevo tipo de Historia, junto a la oral y la escrita”.¹⁵ Cualquier film entra en esta categoría, cualquier narración audiovisual.

¹³ Marc Ferró, op. cit.

¹⁴ Alan Parker (dirección) y Roger Waters (guión), *Pink Floyd The Wall* (película), Reino Unido, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Goldcrest Films International y Tin Blue, 1982. Basada en un álbum de Pink Floyd The Wall.

¹⁵ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

Describir el acontecimiento

Es tarea del historiador distinguir un acontecimiento de otro.

Según Hayden White, “Los acontecimientos ocurren o suceden, los hechos son contruidos por la subsumisión de los acontecimientos surgidos de una descripción, es decir, por actos de predicación”.¹⁶

¿Qué predicación es legítima para que un historiador la elija como hecho histórico?

La relación entre la historia y el cine existe desde el origen de la cinematografía. Es importante recordar que un film es un acto de predicación y que el cine histórico es ideológico en tanto conlleva una cosmovisión. Y en tanto se esfuerza por ofrecer una representación persuasiva del pasado en función del presente, siempre cumple una función política.

Existen tres tipos de films históricos: los documentales o semi-documentales¹⁷, los de época¹⁸ y los de ficción histórica.¹⁹ Este último incluye héroes que realmente existieron, ubicados en el ambiente de su época. Las películas de ficción histórica interpretan y comentan hechos, personajes y momentos significativos del pasado. Este papel interpretativo coloca a las ficciones históricas dentro del contexto de la historiografía, al mismo tiempo que les permite tener un impacto sobre el público superior a la repercusión del medio académico y de los libros de historia en extensión e influencia.

Existen periodos de la historia argentina que marcan el desarrollo de la industria del cine local. La política influye en las producciones nacionales y un ejemplo de ello se presenta en 1943²⁰ cuando, para fomentar las filmaciones

¹⁶ Hayden White, *El contenido de la forma*, Barcelona, Paidós, 1992².

¹⁷ Miguel Pérez (director), *La República perdida* (película), Buenos Aires, Enrique Vanoli y Diana Frey (productores), 1983; documental acerca de la historia argentina que abarca el periodo comprendido entre 1930 y 1976. Miguel Pérez (director) *La República perdida II* (película), Buenos Aires, Enrique Vanoli (productor), 1986; segunda parte del documental histórico. En este caso, revisa el periodo de la dictadura militar en la Argentina de 1976.

¹⁸ Alberto Lecchi (director), *El juego de Arcibel* (película), Buenos Aires, Luis Sartor (productor ejecutivo), 2003; la historia transcurre en 1967. En un país imaginario de América Latina, que vive bajo la dictadura del General Abalorio, Arcibel Alegría, un periodista que escribe sobre ajedrez, es encarcelado como preso político por culpa de una confusión en la diagramación del diario en el que trabaja.

¹⁹ Arturo Mom (director), *Nuestra tierra de paz* (película), Buenos Aires, 1939; Leopoldo Torre Nilsson (director), *El santo de la espada* (película), Buenos Aires, 1970; Jorge Coscia (director), *El general y la fiebre* (película), Buenos Aires, 1993.

²⁰ El 4 de junio de 1943 se produce un golpe de Estado que derroca al entonces presidente Ramón Castillo. Concluía así, de manera violenta, el periodo de la historia argentina conocido como “Década Infame”.